

# “LETRA” Y “LEYENDA” PARA UNA MELODÍA.

(PENSANDO DE LA MANO DE SCHOPENHAUER)\*

**Eustaquio Barjau \***

## 1. “LETRA” Y “LEYENDA” (A PROPÓSITO DE “HISTORIA” Y “POESÍA”)

No es lo mismo ponerle “letra” a una melodía que buscarle “leyenda”. Lo primero se hace cuando queremos cantar; la música instrumental se convierte entonces en música vocal. Lo segundo es más difícil, y algo que tiene muchísima más trascendencia. Este es el tema que va a centrar la meditación que sigue. Buscarle “leyenda” a una melodía vendría a ser algo así como buscarle argumento. ¿Pero qué significa buscarle argumento a la música?

En las presentes reflexiones nos proponemos dejarnos guiar por Schopenhauer, pero debemos comenzar consultando a Aristóteles. En las páginas que, en su libro *El mundo como voluntad y representación*, el filósofo alemán, ha dedicado a la música, resuenan tal vez sin él mismo advertirlo, unas ideas que el filósofo griego ha expuesto en su *Poética* y que han atravesado más de dos milenios de reflexión sobre la belleza y el arte. En el capítulo IX de esta última obra leemos:

...no es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, **aquello que es posible** según la verosimilitud o la necesidad.

El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso (...) la diferencia radica en el hecho de que el uno narra lo que ha ocurrido y el otro **lo que ha podido ocurrir**. Por ello la poesía es **más filosófica y elevada** que la historia, pues la poesía canta más bien **lo universal** y en cambio la historia lo particular.<sup>1</sup>

\* Eustaquio Barjau es profesor de los Cursos de Especialización Musical de la Universidad de Alcalá de Henares.

• A las reflexiones que siguen subyace la lectura de los capítulos 52 (primer volumen) y 39 (segundo volumen) de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (El mundo como voluntad y representación). Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986. Ni que decir tiene que en estas páginas del filósofo alemán se encuentran sugerencias para muchísimas más reflexiones; el lector interesado podrá encontrar también incitaciones a comentarios, ampliaciones e incluso discusiones a lo que expongo en este artículo.

1. Cfr. Aristóteles. *Poética* (trad. J. Alsina). Barcelona, Icaria 1994, pp. 34-35.

Retengamos de momento estos conceptos: lo que ha ocurrido frente a lo que pudo (o puede) ocurrir, lo universal frente a lo particular, lo menos “filosófico” frente a lo más “filosófico”. Son atributos, los segundos de cada pareja, que vamos a encontrar dentro de unos momentos cuando hablemos de música.

## 2. MÚSICA Y MÍMESIS: ¿ES LA MÚSICA UN ARTE IMITATIVO?

Es sabido que en Occidente la reflexión sobre las artes comenzó con el concepto de mimesis. En efecto, al concepto de imitación dedica Aristóteles los tres primeros capítulos de su *Poética*. Sin entrar en las distinciones que el filósofo griego establece al examinar la idea de mimesis y ateniéndonos, también de una manera global, al modo como la tradición ha entendido tal idea <sup>2</sup>, recordaremos aquí algo tan obvio, casi banal, como lo siguiente: a diferencia de la pintura, la escultura y la literatura, que representan, imitan, la realidad –la realidad real, posible o imaginada–, la música no imita nada (cuando sólo imita algo –el viento, el trueno, el canto de los pájaros– deja de ser música y pasa a ser “efectos especiales de sonido”). Esta propiedad la comparte la música con la arquitectura, un arte que, al igual que aquella, está basada en los números; son, las dos, formas de lo que Eugenio Trías llama “matemática sensible” <sup>3</sup>; en la música los números gobiernan las armonías y en la arquitectura las proporciones.

La música no imita pero conmueve, otra de las obviedades sobre las que no hace falta insistir: la música, el arte de los sentimientos. Tanto Kant en su *Crítica de la capacidad de juzgar* como Hegel en sus *Lecciones de Estética* insisten repetidamente en esta dimensión peculiar y característica del arte de los sonidos. En los últimos versos de su primera *Elegía de Duino* Rilke alude a uno de los mitos de la invención de la música y dice:

¿Es vana la leyenda de que antaño, en el llanto por Linos,  
la primera música, osada, penetró la materia inerte;  
de modo que, por primera vez, en el espacio asustado del que un muchacho casi divino  
de repente escapó para siempre, el vacío logró aquella  
vibración que ahora nos arrebata y consuela y ayuda? <sup>4</sup>

Pero: ¿Cómo un arte puede conmover sin representar nada?

2. Sobre esta cuestión, vid. W. Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas (arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética)*. Madrid, Tecnos 1987.

3. Vid. Eugenio Trías. *Lógica del límite*. Barcelona, Destino, pp. 35–129. De esta cuestión habla también Schopenhauer en el cap. 39 de la obra citada.

4. Vid. R.M. Rilke. *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo* (traducción, prólogo y notas de E. Barjau). Madrid, Cátedra 1990, p. 66: referencia a la leyenda del adolescente semidivino por cuya muerte lloró la Naturaleza entera; según esta leyenda, este llanto es el origen de la música”.

### 3. “HISTORIA”, “ARGUMENTO” Y “LETRA”

La música no imita nada, pero determinados géneros musicales –la ópera, el “Lied”– cuentan algo, lo cual es un modo de repetir, imitar, representar la realidad. Una ópera puede relatar un hecho histórico; puede también narrar sucesos imaginados, que constituyen entonces su “argumento”; una canción tiene siempre una “letra”. Pero en estos casos no es la música la que cuenta algo sino la “historia”, el “argumento”, la “letra” que se ha “aplicado” a la música.

La música conmueve, decíamos. Ahora bien, ¿podemos decir que conmueve a través de lo que dice, con su “historia”, su “argumento”, y su “letra”, o bien conmueve ella misma, directamente? Con lo cual “historia”, “argumento” y “letra” tendrían una función vicaria. ¿Cuál? ¿En qué consiste la “aplicación” de una “historia”, un “argumento” y una “letra” a la música?

En el capítulo 39 del tercer libro de *El mundo como voluntad y representación* Schopenhauer dice:

Sin embargo, en la ópera la música, con su total indiferencia frente a todo lo material de los acontecimientos, muestra su naturaleza heterogénea y su modo de ser superior; en consecuencia ella, en todas partes expresa del mismo modo la tormenta de las pasiones y el pathos de los sentimientos y los acompaña con la misma pompa de sus sonidos, ya sean Agamenón y Aquiles o la pelea de una familia burguesa lo material de la obra.<sup>5</sup>

Pues bien, ¿en qué relación con la música se encuentran “la historia”, el “argumento” o la “letra”?

### 4. “HISTORIA”, “LEYENDA”, “MITO”

La “leyenda” no es “historia”, en el sentido de historia acontecida; no cuenta lo que ocurrió sino lo que pudo (o puede) ocurrir. Aristóteles no habla de “leyenda” sino de poesía, pero aquí, para los efectos de nuestra meditación, vamos a equiparar ambos conceptos. Cuando la “leyenda” tiene un carácter paradigmático, ejemplar, entonces se acerca al “mito”; y en este caso, de algún modo, ya no cuenta lo que ocurrió, ni lo que pudo (o puede) ocurrir sino lo que ocurre siempre, lo intemporal: Edipo mata a su padre y se casa con su madre, para citar un ejemplo especialmente pregnante. (Para Freud el conflicto cuya superación caracteri-

5. Cfr. Schopenhauer, op cit. p. 577.

za al hombre occidental que hemos dado en llamar “sano”, el hombre socialmente “viable”; el pacto inaugural del ser humano con la realidad, lo que determina y condiciona lo que llamamos la “cultura”). Pero de la “leyenda”, tanto si es “mito” como simplemente “historia fingida”, lo importante no es la historia –ahora en el sentido de “lo que se cuenta en ella”–, el contenido, sino algo que provisionalmente vamos a llamar el “alma” de lo que se narra. Ocurre lo mismo que con el argumento de una ópera, puede hablarnos de Aquiles y Agamenón o simplemente de las peleas de una familia burguesa.

## 5. MÚSICA Y SENTIMIENTO

Una vez más, la música no imita nada, pero conmueve. Decíamos también: ¿cómo se puede conmover sin imitar? Nos conmueven *El descendimiento* de Van der Weiden, *Los fusilamientos del dos de mayo* de Goya o la tragedia de *Romeo y Julieta*, y nos conmueven por lo que representan, aparte de que puedan provocar en nosotros admiración, por el modo como el artista representa, o narra, la parcela de realidad –real o fingida– que convoca en su obra. Pero: ¿cómo se explica que nos conmueva, por ejemplo, el “Largo e mesto” de la *Sonata op. 10, n.º 3* de Beethoven? Pues nos conmueve, ciertamente: una audición empática de esta página increíble nos sumirá en una honda aflicción. Es posible que haya alguien que no sea capaz de tal tipo de audición; éste permanecerá fuera del aura afectiva que emana de esta obra –el sentimiento que, a la vez, expresa y suscita–, pero es seguro que en nadie provocará el sentimiento de regocijo y despreocupada alegría que provoca, por ejemplo, el cuarto movimiento de la *Octava Sinfonía* de aquel mismo autor.

La música es el arte de los sentimientos. En esto coinciden todos los filósofos que se han ocupado del arte de los sonidos. Hemos mencionado antes a Kant y a Hegel; también Schopenhauer, el mentor de las presentes reflexiones, habla de sentimientos <sup>6</sup>. Sólo que en ninguno de aquellos autores encontramos una definición, ni siquiera un intento de ella, de lo que sea este problemático movimiento del alma que hemos dado en llamar sentimiento. Los autores citados insisten en la enorme variedad de matices afectivos que es capaz de expresar la música. Las vacilaciones terminológicas que, para designar los fenómenos de la región más problemática del psiquismo humano, encontramos en alemán, y en otras lenguas –“Stimmung”, “Gefühl”, “Empfindung”, “Affekt”–, hacen pensar ya en la dificultad para hallar definiciones precisas de estos movimientos del alma. Tradicionalmente la Psicología ha distinguido tres parcelas dentro del conjunto de los fenómenos psíquicos: los actos de conocimiento (y

6. Cfr. por ejemplo op cit. pp. 576, 577, 578, 579.

sus productos), las voliciones y los sentimientos. Por lo que hace a los dos primeros, la definición no ofrece especiales dificultades; sí en cambio en lo que se refiere a los sentimientos. Empleando la distinción husserliana entre “vivencias intencionales” y “vivencias no intencionales”, podemos establecer una diferenciación clara entre conocimientos y voliciones, por una parte, y sentimientos, por otra. Aquéllos son “intencionales”, mientras que estos últimos no lo son. En efecto, cuando conocemos, conocemos siempre algo; lo mismo ocurre cuando queremos, deseamos. Los sentimientos, en cambio, no mencionan nada; podemos conocer la causa de nuestra tristeza o de nuestra alegría, pero aquélla no es el objeto de estos sentimientos, lo que ellos mientan. Pero incluso una vez hecha esta distinción sigue reinando una gran oscuridad en punto a la relación entre los estados afectivos y la realidad que rodea al sujeto: hay sentimientos –la alegría provocada por una buena noticia, la tristeza subsiguiente a la muerte de un ser querido– en los que es posible descubrir un claro momento de realidad, aunque, como hemos dicho, éste no sea propiamente aquello a lo que los sentimientos nos remiten; en cambio, hay estados afectivos autónomos y aparentemente inmotivados, lo que en alemán suelen llamarse “Stimmungen”, y que podríamos traducir por “climas sentimentales” o “estados de ánimo”. Es posible que cuando Shopenhauer, en sus reflexiones sobre música, aplica el adjetivo “negativ” al sustantivo “Gefühl” (“sentimiento”) tenga presente esta dificultad de definir esta parcela del psiquismo humano; que quiera insinuar algo así como lo siguiente: de entre lo que le ocurre al alma humana, el sentimiento es aquello que **no es** ni un acto de conocimiento ni un acto de voluntad.

Lo que sean los sentimientos y la relación que el arte de los sonidos pueda tener con ellos, he aquí dos de los problemas fundamentales de la filosofía de la música. Me guardaré muy bien de anunciar para las páginas que siguen una respuesta a tan espinosas cuestiones. Sin embargo, y siempre con *El mundo como voluntad y representación* abierto sobre la mesa, sí creo poder abrir un pequeño sendero que nos permita una primera incursión en la tenebrosa e intrincada selva en la que queremos meternos.

## 6. LA VIDA HUMANA Y LA ESCALA DIATÓNICA

De todas las realidades de la Naturaleza el hombre es la única que **hace** su ser; en **lo que es**, “le va el ser” (Heidegger) –ser esto o aquello, incluso ser o no ser–. También el animal, y de alguna manera la planta, **hacen** su ser, pero de otro modo: mientras que al animal los objetos, que para él son estímulos, le están “puestos”, al hombre le están “pro-puestos” (Zubiri); mientras que el animal “responde” a los estímulos solamente en función de un único

plan -la conservación del individuo y la perpetuación de la especie-, el hombre, entre el objeto al que se enfrenta y la respuesta a tal objeto interpone un “proyecto” (el de penitente, hedonista, activo, contemplativo, hombre del Renacimiento, del Romanticismo). Su vida, que tiene algo de obra de arte, es un incesante andar de medios a fines, que son a su vez medios para otros fines -“las cosas tras que andamos / y corremos” de las que nos habla Jorge Manrique-; y tal carrera, que puede ser también una marcha despaciosa, según la presencia más o menos apremiante del último estadio, o más bien escollo, que ya no es un fin sino un final, el final, configura una curva que a veces pasa al arte: a la biografía, a la leyenda, al mito, a la novela... y a la música.

La escala diatónica es un conjunto de sonidos seleccionados con criterios “naturales”<sup>7</sup> -y de esto deberemos hablar después- y entre los cuales, debido precisamente a su fundamento cósmico, se establece una cierta “jerarquía”, la de los conocidos sonidos “siervos” y sonidos “señores” de los que se habla, por ejemplo, en la novela *Dr. Faustus* de Thomas Mann (cap. VIII). Tal jerarquía consiste en que unos sonidos “tienden” a otros, en que entre ellos existe la relación de medio a fin; la tónica es el fin y los demás grados de la escala son los medios; entre los sonidos que “hacen” de medio existe también una jerarquía, la de los medios inmediatos y la de los medios mediatos, o medios de medios: la sensible y la dominante serían medios del primer tipo, es decir, grados penúltimos -su diferencia consiste únicamente en la mayor o menor urgencia con la que reclaman la tónica-; los demás grados son medios para llegar a éstos. La secuencia medio-fin, cuando suena, con las notas de la escala, suscita la impresión de una tensión que se relaja. El último marco de referencia para la explicación “existencial” de la estructura tensión-relajamiento es la vida del hombre y sus proyectos -aunque de un modo distinto, también la vida del animal. (En música esto ocurre tanto en la melodía como en la armonía; la terminología especializada traiciona esta verdad profunda: se dice que un acorde “se resuelve” en otro; pues bien, se resuelven conflictos, tensiones, no acordes). De ahí que, con los grados de la escala diatónica se puedan reproducir secuencias de la acción del hombre. Hemos vuelto al tema de la mimesis con el que empezábamos estas reflexiones.

La conocida sentencia que dice que una melodía es “un sonido que sale de paseo” nos hace pensar en que, ciertamente, una melodía puede reproducir una unidad de acción dentro de la vida del hombre. Cabe concebir así una unidad de acción: desde un estado de reposo, que podemos concebir como la permanencia (pasajera) en un fin conseguido, que es siempre un fin provisional, es decir, un fin que es medio para otro fin, el agente se pone en camino

7. Dejé aquí aparte el “arreglo”, motivado por razones pragmáticas, que constituye la “afinación temperada” y que esencialmente no desvirtúa el fundamento “natural” de la escala diatónica.

hacia otro fin y para ello recorre distintos medios, que a su vez son, cada uno de ellos, fines del medio anterior y medios para el fin siguiente. De la misma manera como, contemplando una acción, podemos adivinar si el agente se encuentra lejos o cerca de la meta que persigue, asimismo, oyendo una melodía, podemos saber muchas veces si ésta se encuentra en su fase inicial, media o terminal. De igual modo como la interrupción de una unidad de acción puede ser más o menos abrupta según el momento en el que tal acción se interrumpa, también una melodía se puede cortar en puntos de mayor o menor tensión: cuando voy a darle la mano a un amigo que me encuentro por la calle, no es lo mismo retirar aquélla cuando se encuentra a pocos centímetros de la del amigo, que se dispone ya a corresponder al ademán, que desistir de este saludo, porque ha pasado un transeúnte por en medio, por ejemplo, cuando sólo estábamos iniciando el gesto. Algo parecido podemos hacer con una melodía: no es el mismo efecto de frustración el que se produce cuando la interrumpimos en el séptimo grado, que cuando el sonido que había salido de paseo se disponía a “subirse” a la tónica, donde tenía que terminar la curva melódica, o en el segundo, cuando la melodía se disponía a “posarse” en el primer grado –y ello se preveía porque habíamos oído ya cómo el sonido, como evitando un salto brusco, pasaba por la dominante y el tercer grado–, que si cortamos la melodía en sus inicios.





Hay que empezar señalando que la estructura central de esta pieza, es este descenso:



Debemos empezar pues hablando del descenso. Bajar (y subir) es algo que tiene que ver con la vida del hombre, y con la Tierra, la madre de éste, la que le sostiene –literalmente–, le acoge, le atrae; de ahí que bajar una escalera, o la ladera de un monte, sea menos penoso que subirla. Lo que llamamos “bajo” tiene que ver con el reposo. La Tierra nos sostiene, decíamos; llegados a ella ya no podemos seguir descendiendo; descender es ir a buscar este lecho natural. Lo “alto”, en cambio, tiene que ver con el estado conseguido después de un esfuerzo, el “ascenso”, que, por ir en contra de la fuerza (la “gravedad”) de la Tierra, requiere empeño y fatiga. En música se llaman “altos” y “bajos”, o “graves”, a los sonidos que, respectivamente, tienen un número mayor o menor de vibraciones por unidad de tiempo; obtenerlos requiere mayor o menor esfuerzo: mayor o menor tensión de la cuerda, mayor o menor presión del aire (sobre la lengüeta o el bisel de un instrumento de viento o en la laringe de un cantante).

Tenemos pues el “descenso” como primer elemento de nuestra “leyenda”; algo, hemos dicho, que tiene que ver con lo que **le pasa** al hombre o con lo que éste **hace**, no simplemente una estructura musical. Pero debemos seguir hablando de esa estructura antes de abordar otras que se encuentran en la “gigue” de Rameau. Musicalmente, ya lo hemos visto, es la octava; existencialmente –y una cosa tiene que ver con la otra, vamos a verlo enseguida– es un descenso que se produce entre dos situaciones “estables” del ser humano: se había subido a la montaña, se desciende al valle; se había subido al primer piso, se desciende a la planta baja; el avión había alcanzado su altura de crucero, donde el vuelo tiene la mayor estabilidad con el menor gasto de combustible y... “señores pasajeros, hemos iniciado nuestro descenso al aeropuerto de NN”; tanto en la “altura de crucero” como en la tierra los pasajeros pueden desatarse los cinturones de seguridad. (El hecho de que este descenso entre dos “estadios” se exprese **de un modo sonoro, suene** en el intervalo de una octava no es algo convencional sino **natural**: los dos extremos de la escala diatónica, la primera y más elemental de las armonías, la que se obtiene multiplicando el número de vibraciones de un sonido por el número, “natural”, 2, es el fundamento cosmológico de la sensación de agrado que produce el acorde frente a este otro , por ejemplo. Es también el fundamento de la satisfacción que produce el haber llegado a una meta, después de un esfuerzo (octava superior) o para descansar (octava inferior). En un fenómeno tan sencillo como éste se pone de manifiesto la condición híbrida, ántropo-cosmológica, de la música; es una cuestión que remonta a Pitágoras.



Acabamos de hablar de los dos términos entre los que tiene lugar el descenso; debemos ocuparnos ahora del modo –no del modo musical sino de la manera– como **se baja** en la “gigue” de Rameau, porque en la vida –que, siguiendo con nuestra hipótesis, es el último referente de la música– se baja de muchas maneras: de un salto (en un incendio, un inquilino aterrado se arroja a la calle), resbalando, de un modo continuo (un alpinista, en un glaciar, de un modo fortuito; un esquiador, en una pista, de un modo controlado), etc. El descenso, en la “leyenda” de la pieza de Rameau, tiene lugar por medio de un artificio inventado por el hombre y que sirve a la comodidad de éste, la escalera, la escala (“A oscuras y segura, / por la secreta escala, disfrazada, / ¡oh dichosa ventura!, / a oscuras y en celada, / estando ya mi casa sosegada”):



O más exactamente:



Una escalera se baja de un modo natural, peldaño a peldaño, o también a grandes zancadas, como los niños revoltosos, o alguien que tiene mucha prisa. (En nuestro análisis, el adjetivo “natural” que acabo de emplear se refiere, en el terreno musical, a los grados de la escala diatónica, cuyo fundamento, como hemos visto en la nota 7, es la Naturaleza; en el plano antropológico, el adjetivo “natural” mienta la capacidad ambulatoria del ser humano adulto (para un niño pequeño una escalera supone o bien una ascensión penosa o un descenso difícil, lo que para un adulto serían, por ejemplo, los templos pirámide de Guatemala).

Debemos pasar ahora a la estructura siguiente, porque la escala descendente de mi menor no empieza en la tónica, un estadio que como hemos dicho tiene un valor en sí mismo, sino en el tercer grado de la escala siguiente; de esta manera:



un descenso, a la tónica superior, previo al descenso que constituye el esquema de la “gigue”, que hemos señalado en (3), y que podríamos esquematizar así:



Como estamos haciendo un examen existencial de la pieza de Rameau, debemos buscar un nombre para esa “estructura”, una denominación que no contenga términos musicales, técnicos, sino maneras del hacer del hombre con las cosas. Sugiero dos: “preparación”, “ensayo”. Esto es lo que narraría –no olvidemos que estamos buscando una “leyenda” –el motivo melódico que precede a la escala descendente: antes de bajar, como intentando propiciar la fluencia de este descenso, hemos subido al tercer grado, un punto que no supone ninguna situación estable –el piso siguiente, por ejemplo– sino tan sólo una altura suficiente para coger impulso para el descenso. Pero lo que precede a la escala descendente no es el esquema simplificado que he reproducido en (5) sino el que figura en (4). A la estructura “preparación”, “ensayo”, y en simultaneidad con ella, debo añadir ahora otra que yo llamaría “retención”, “demora”: correspondería exactamente a **todos** los modos de hacer del hombre en los que éste, para asegurar la eficacia de una acción proyectada, retiene el estadio anterior, permanece en él, como apoyándose en él (“apoyatura”). Por ejemplo: antes de lanzarnos al agua, flexionamos las piernas; antes de decir algo muy importante, tomamos aire y procuramos un silencio que propicie la atención de nuestros oyentes.

Hablábamos de un “descenso”, entre dos “estadios” que de algún modo constituían un fin en sí mismos. Tal descenso ha ido precedido de una preparación. Vamos a ver adónde nos lleva la escalera, la escala, por la que hemos decidido bajar. Pues bien, ocurre que, contra lo anunciado, no se llega a la meta esperada. En efecto, aunque en el compás 4 se oye la tónica, el oyente no tiene la impresión de que la pieza haya terminado, y ello, creo, por lo siguiente: se ha preparado y anunciado, una escala, un descenso, pero en el momento de llegar al segundo grado (compás 3), es decir, al penúltimo escalón, el que bajaba se ha subido al quinto, a la dominante, y a continuación, por los grados tercero y segundo, ha bajado al primero: algo muy parecido a lo que ha ocurrido al inicio de la “gigue”. Así pues, el diseño melódico

(5)



cuyo esquema es

(6)



engaña (porque se esperaba que el descenso, después de tanta preparación, se produjera y que el que bajaba se posara en la tónica, en el estadio de reposo); pero hay más: este engaño se produce por imitación del motivo melódico con el que comenzaba la “gigue”. En efecto, (6) es una imitación, en versión reducida, de (4).

El oyente espera que se descienda al estadio inferior porque, de igual modo como al principio de la pieza se anunciaba un descenso, por una escalera, lo mismo parece anunciarse ahora con (6).

Sin duda, en el compás 4 se ha producido una situación extraña: el hecho de que (6) imite a (4), hemos dicho, hace pensar en que el descenso no ha terminado y en que el que baja está preparándose para una segunda mitad del descenso, otro piso por ejemplo. Sin embargo, ¿por qué (6)?; ¿no ha sido suficiente con (4) para prepararse para bajar, aunque sean dos pisos? Pues bien, si seguimos escuchando la melodía nos daremos cuenta de que estábamos en lo cierto al calificar de “engaño” el motivo melódico (6). En efecto, el que bajaba sube otra vez al plano superior, concretamente al tercer grado de la escala de arriba –la que conduciría del primer piso al segundo, podríamos decir– y repite exactamente la misma estructura de “preparación” con la que ha dado comienzo la pieza. Podríamos interpretar esta “reprise” como si Rameau, el que baja, nos dijera: “ahora sí va en serio”. Y es realmente lo que ocurre, el protagonista, por fin, baja la escalera y se posa, descansa, en el “estadio” inferior.

Quedan algunas cuestiones pendientes. Empiezo con la que juzgo de mayor importancia. A la vista de lo analizado hasta ahora, la primera mitad de la melodía, hasta el compás 4, aparece ahora a la luz de la estructura “preparación”, o incluso “engaño”. Lo que sí está claro es que la primera mitad del estribillo de esta “gigue” termina en una estructura de “tensión”, que se relaja en la segunda mitad; utilizando un término técnico, podríamos decir que la primera mitad de la melodía de Rameau puede verse como una gran “apoyatura” para la segunda. Así:

compases 1-4, tensión / compases 5-8, distensión

En estos últimos cuatro compases se cumple el “descenso” ensayado al comienzo de la “gigue”, ensayado también en mitad de la pieza, compás 4, después del “engaño” (6).

Terminamos el análisis fijando nuestra atención en la fórmula conclusiva:



Cabe preguntarse ¿por qué (7) y no



En la segunda mitad del penúltimo compás se ha producido, en forma abreviada, algo análogo a lo que hemos oído en el compás 4; aquí esperábamos que el que bajaba se posara en la tónica, pero no ha sido así: se ha imitado la estructura (4). Pues bien, ahora, al detenerse la melodía en el mismo tercer grado –el trino no hace más que intensificar el efecto de retención que se consigue con el puntillo–, parece insinuarse el mismo engaño que se ha producido en el compás 4; pues no, el que baja pasa por el segundo peldaño y se posa, por fin, en la tónica, el lugar de descanso. Esta breve demora confiere mayor eficacia al final de la melodía, intensifica el efecto descanso-relajación que se produce en la última nota de la escala.

## 7. DOS PRECISIONES: “INVARIANTES” DE LA ACCIÓN HUMANA, SECUENCIAS “DE ONDA CORTA” Y SECUENCIAS “DE ONDA LARGA”

Una melodía, decíamos, con sus “sonidos siervos” y sus “sonidos señores”, puede reproducir una unidad de acción, con sus hitos, que son medios que llevan a un fin. De todos modos la cuestión es mucho más compleja: no podemos decir que a cada melodía, cuando el sonido que ha salido de paseo ha regresado a su casa, pueda corresponder una secuencia accional, o mejor dicho una serie de secuencias accionales análogas que, de un modo alternativo, puedan sustituir a aquélla. En la música se encuentran “temas”, “motivos”, en los que la curva melódica no llega a la tónica y por tanto no sugiere ningún fin conseguido; ello ocurre, por ejemplo, cuando dentro de la composición la melodía no es un fin, como ocurre en la forma “Lied”, pongamos por caso, sino un elemento que entra a formar parte de un mosaico sonoro más complejo, la forma sonata, por ejemplo.

La cuestión de la melodía como trasunto sonoro de la acción humana cabe verla desde esta otra perspectiva: la música, en vez de imitar la acción humana puede imitar fragmentos de secuencias de esta acción: el hacer del hombre con las cosas ha sido despiezado y con los fragmentos de esta operación se han compuesto secuencias que ya no son inscribibles de un modo directo dentro de la vida del hombre pero en las que sigue presente, de un modo sonoro, la estructura matriz de la acción humana, la estructura medio-fin, tensión-distensión. Dentro del flujo de la acción del hombre cabe hacer también lo siguiente: aislar lo que podríamos llamar “invariantes” de esta acción, estructuras recurrentes en ella, y combinarlas en secuencias mayores que ya no serían “figurativas” pero que seguirían teniendo como trasfondo último la acción del hombre con las cosas, llevando adelante su vida y persiguiendo sus propósitos. Estas estructuras invariantes serían, por ejemplo: “intento”, “preparación” –lo que se oye en los primeros compases de la *Fantasia-impromptu op. 66* de Chopin–, “desistimiento”, “engaño” y muchísimas más. Podríamos imaginar un juego coreográfico no figurati-

vo en el que se representaran algunas de estas unidades invariantes, “cortejo”, “rechazo”, “intento”, “engaño”, etc. Lo que en la música sería un lenguaje que emplearía los grados de la escala diatónica, en la danza sería una gestualidad que cabalgaría entre el terreno de lo natural y lo convencional (cultural).

Pasemos a la segunda de las dos precisiones anunciadas. Del mismo modo como el curso de una acción dramática se puede analizar siguiendo dos módulos: viendo cada una de la unidades de acción como hitos –medios-fines– del drama entero, pasos encaminados a la consecución de un fin; o bien examinando por separado cada una de las unidades de acción, y en este caso los componentes de estas unidades serían los actos, vistos siempre desde la perspectiva de su condición de medios y de fines (como hemos visto en el epígrafe de este trabajo), lo mismo se puede hacer con una obra musical. Oyendo el primer movimiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven tendremos la impresión de estar asistiendo a una aventura humana, transida de momentos de exaltación, anhelo, aspiración incansable, desánimo, recuperación del coraje, autoimposición de valor, una aventura en la que, gloriosamente, y a diferencia de lo que ocurre en otras obras de este autor, el héroe, en los últimos compases, termina por imponerse. Pero con este enorme “Allegro, ma non troppo, un poco maestoso” podemos hacer otra cosa: analizar, siempre desde la perspectiva de los medios y los fines, una a una sus unidades melódicas; la que se encuentra entre los compases 17 y 35.

## 8. UN EXPERIMENTO: DE LA VIDA A LA MÚSICA

Tiene cinco pasos; van desde un fragmento concreto de la vida real de alguien, de E, por ejemplo, hasta una melodía en la que **suen**a aquel fragmento de vida. Estos cinco pasos señalan un proceso de progresiva destilación de una peripecia vital, hasta llegar a la más pura de las artes, la música. Son éstos:

a) Se toma una unidad de acción de **la vida** de E, una secuencia que va de un estadio-fin a otro estadio-fin. Entre ambos estadios hay una serie de actos que tienen cada uno de ellos un valor de medio-fin.

b) Esta secuencia ha subido a la escena; se representa delante de un público –psicodrama, por ejemplo–; en todos sus pasos es idéntica a *a*), pero ya no pertenece a **la vida** de E sino que se encuentra en el ámbito de la ficción, está representada, en alemán “gespielt”, “jugada”. Estamos en el terreno del juego.

c) Se “coreografiza” la secuencia *a*), *b*) en forma de danza no figurativa: es decir, se establece una secuencia gestual que externamente no tiene que ver nada con *a*), *b*)

pero en la que se mantiene la misma serie de medios y fines que se daba en los dos primeros pasos de este experimento. Lo importante será aquí encontrar un sistema semiótico coreográfico, no figurativo –encuentros, separaciones, sollicitaciones, rechazos–, dentro del cual, sin reproducir materialmente *a)* ni *b)*, puedan expresarse las relaciones medio-fin que en ellos se encuentran. Simultáneamente a este juego coreográfico suena una melodía cuyas notas reproducen la misma secuencia de medios y fines que se encuentra en *a)* y *b)*.

d) Suena sólo esta melodía. Ya no se ve nada, como ocurría en *a)*, *b)* y *c)*; ya no **pasa** nada, como era el caso en *a)* y *b)* –porque lo que se ve en *c)* ya no tiene significado en términos de acontecimientos de vida–, sólo **se oye**. En el epígrafe 4 de estas reflexiones hablábamos, de un modo provisional y anticipando ideas, del “alma” de las acciones del hombre. Pues bien, este alma es lo que en este experimento se busca en los pasos *c)* y *d)*, lo que Schopenhauer, en el capítulo 39 de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (p. 513), refiriéndose a la música de la ópera, en contraposición con el “argumento” de ésta, llama “die innerste Seele der Vorgänge und Begebenheiten (...) deren blosse Hülle und Leib die Bühne darbietet”, “el alma más íntima de los sucesos y acontecimientos (...) de los cuales la escena ofrece sólo la envoltura y el cuerpo”. En relación con el paso d) de nuestro experimento, el filósofo alemán diría que se ha levantado el velo de Maya y hemos podido ver directamente la esencia única del mundo, la voluntad.

## 9. BUSCANDO “LEYENDA” PARA UNA MELODÍA

O, lo que es lo mismo, intentando un análisis “existencial” de esta melodía, en el sentido literal de aquel adjetivo, es decir, un análisis que implique al hombre y a su quehacer en la Tierra. El estudio de las estructuras y elementos de esta pieza tiene el peligro de escorarse por el lado de lo puramente técnico o musicológico, un tipo de análisis en el que sin embargo se colarían sin duda un buen número de términos que remiten de un modo más o menos directo a la vida del hombre. Se intentará obviar aquel peligro. Es posible que aquí –por excepción y sin que siente precedente, porque no creo que la ignorancia pueda llevar nunca a nada positivo– la condición de semi-lego del estudioso autor de estas líneas ayude a salvar aquel escollo. Se verá. La melodía pertenece a una obra de J. Ph. Rameau, la *Suite en mi menor*, es el estribillo de su cuarto número, *Gigue en rondeau* y dice –ya que estamos en busca de una leyenda– así:

## 10. LA “LEYENDA” ABSTRACTA

Debemos volver a hablar de la “leyenda”. La “leyenda” es una historia –“story”, no “history”–, una historia sustituible por otra que tenga la misma “alma”: la pelea de Agamenón y Aquiles, con el contencioso de las esclavas Criseida y Briseida, es sustituible por cualquier pelea entre familias burguesas. La historia que cuenta la “leyenda” no sólo es sustituible sino que además debe ser indefinidamente sustituible. Cabría formular esto de un modo algebraico; así:  $L_1, L_2, L_3, L_4 \dots L_n$ . Lo que de común deben tener las leyendas 1, 2, 3, 4, el “alma” es “la verdadera esencia de la acción”<sup>8</sup>. ¿Qué es entonces  $L_n$ ? En puridad algebraica la letra  $n$  es sustituible por **cualquiera** de los subíndices que queramos poner a  $L$ ; es decir,  $L_n$  es **todas** las “leyendas” (aplicables a una melodía);  $L_n$  ya no cuenta nada, pero no cuenta nada porque, de algún modo, **lo cuenta todo**: es la música; es “la verdadera esencia de la acción”: estas palabras de Schopenhauer, que hemos citado unas líneas más arriba y que hemos referido al “alma” de la “leyenda”, las refiere el filósofo alemán a la música de la ópera, que es “el alma” de lo que en el drama se dice y se representa. Desde esta perspectiva es desde donde podemos entender el adjetivo “abstracto” que figura en este epígrafe, un término sin duda provocativo, en este contexto, pero genuinamente schopenhaueriano. Volveremos a esta cuestión enseguida. Antes nos conviene dar un breve rodeo por lo que esta concepción de la música representa dentro del ideario de Schopenhauer.

Pues bien, no es una opinión marginal dentro del sistema filosófico de este autor, sino que se inscribe en el núcleo de este sistema. De este modo: la voluntad es la esencia última y única de todo; lo que vemos, el mundo de las “representaciones”, no es más que el repertorio de los modos como se manifiesta la voluntad, que es la realidad única; lo que llamamos las cosas no son más que estadios del despliegue indefinido de la voluntad, imponiéndose, abriéndose paso <sup>9</sup>. Desde esta perspectiva podemos entender unas líneas de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1<sup>er</sup> volumen, p. 367) en las que el filósofo habla del carácter “abstracto” de la música. Dicen así:

8. Vid. A. Schopenhauer, op cit. cap. 39 p. 576.

9. En lo que llamamos el reino mineral, por ejemplo, una piedra, un monte, un río son sólo estadios de la materia que busca su cohesión y su invulnerabilidad; el reino de los seres vivos cuenta con estrategias más eficaces para llevar a cabo esta autoimposición; ahora ya no son afinidades o fuerzas magnéticas lo que mantiene la estabilidad de lo mineral sino tropismos (mundo vegetal) e instintos (mundo animal). En el ámbito humano, lo que se ha dado en llamar la inteligencia no es más que una complejísima, refinada estrategia al servicio de la voluntad. En la esfera de lo que llamamos “lo artificial”, las cosas son también fósiles de la voluntad; una silla, una mesa, por ejemplo, no son más que testigos de los afanes del hombre: la necesidad de estar sentado a veces (para no cansarse y seguir imponiendo su voluntad), de apoyar un plato de comida o unos folios en los que está escribiendo un artículo...



el mundo de las cosas particulares proporciona lo intuitivo, lo particular e individual, cada uno de los casos, tanto en vista a la generalidad de los conceptos como en vistas a la generalidad de las melodías; pero estas dos formas de generalidad en cierto modo están contrapuestas la una a la otra; mientras que los conceptos contienen sólo las formas abstractas que se sacan únicamente de la intuición sensible, algo así como la cáscara externa que se ha quitado a las cosas, es decir, son propiamente sólo abstracciones; la música, en cambio, da **el meollo más profundo que precede a toda forma, o el corazón de las cosas**. Esta relación se podría expresar muy bien en la lengua de los escolásticos diciendo que los conceptos son los **universalia post rem** mientras que la música da los **universalia ante rem** [el marcado es mío].

Para nuestro filósofo “ella (la música), como Dios, ve sólo los corazones” <sup>10</sup>. En el mismo capítulo al que pertenece esta cita Schopenhauer habla de la tendencia que los oyentes de una sinfonía tienen a fantasear sobre lo que oyen y a dotar “de carne y hueso” a los sentimientos y movimientos del alma que la música expresa, y sigue diciendo que tales fantasías no serán más que “un añadido extraño y arbitrio”, porque la música expresa “la alegría, la tristeza, el amor, el odio, el espanto, la esperanza, etc. en innumerables matices, si bien todos aquellos, como si dijéramos, únicamente in abstracto, sin particularización ninguna” <sup>11</sup>. En Aristóteles leíamos que, frente a la historia, la poesía es “más filosófica y elevada”, porque “canta lo universal”. Pues bien, la música lleva a cabo, según Schopenhauer, el máximo grado de generalidad y universalidad.

Volvamos, brevemente, a la “leyenda” de la “gigue” de J. Ph. Rameau. Hemos dicho en (7), que la música muchas veces reproduce fragmentos de secuencias de acción humana –“invariantes” de tal acción– y compone con ellos mosaicos sonoros. Este sería el caso de la pieza analizada; su “leyenda” estaría formada por fragmentos de “leyendas”. De ahí que cuando hablábamos del descenso de un mi al mi inferior pusiéramos varios ejemplos –la montaña y el valle, el primer piso y la planta baja, la altura de crucero y el aeropuerto–; lo mismo deberíamos hacer con las otras estructuras: “intento”, “preparación”, “engaño”, “tensión”, “distensión”. En tales estructuras hay que ver, abstraídos –pero en una abstracción “ante rem”– **todos** los descensos, **todos** los intentos, etc. esta podría ser la razón de la enorme ampliación de vida que se experimenta en la audición empática de una composición musical.

## 11. “LETRA” Y MELODÍA

Empezábamos estas páginas diciendo que buscarle “leyenda” a una melodía es algo mucho más importante que ponerle “letra”. Después de las reflexiones que preceden puede entenderse fácilmente este aserto. No necesito extenderme mucho sobre este punto. En efec-

10. Cfr. op cit. segundo volumen, capítulo 39, p. 577.

11. Cfr. loc. cit. p. 514.

to, la relación entre “letra” y música es mucho más trivial que la relación entre música y “leyenda”.

Se puede poner “letra” a una melodía, se puede también componer una melodía para cantar una “letra”. En el primer caso hay que procurar que, desde el punto de vista prosódico, el texto se adapte a la melodía, respete el fraseo, los acentos y las pausas de ésta; hay que cuidar también de que **lo que la letra dice** se avenga al “alma”, a la “leyenda” de la melodía. En el segundo caso ocurre lo mismo pero desde el extremo opuesto: la melodía que se componga para cantar un texto debe adaptarse a la curva fonética de éste, y el “alma” de esta melodía debe ser tal que la “letra” sea una glosa condigna de aquélla, es decir, el texto debe ser una ilustración adecuada de la “leyenda” –L n– que subyace a la melodía.

Todo ello es muy trivial si lo comparamos con lo que acabamos de considerar en las páginas que preceden. En los capítulos de la obra de Schopenhauer que han guiado estas reflexiones se trata también, aunque de un modo mucho más somero, de esta cuestión. El filósofo habla con más frecuencia de la “Handlung”, el argumento, que del “Text”; subraya repetidas veces que el texto debe estar subordinado a la música. En el capítulo 52 del primer volumen dice que “hacer del texto lo principal y de la música el mero instrumento al servicio de la expresión de aquél” es “un gran error y un gravísimo trastrueque” <sup>12</sup>. En relación con el agrado que se siente poniendo “letra” a la música. Schopenhauer explica este fenómeno diciendo que “en lo tocante al lenguaje de las impresiones, a la razón no le gusta estar ociosa”; que si bien la música es capaz de expresar ella sola todos los movimientos de la voluntad, “con el regalo de las palabras, además de esto recibimos también los objetos de aquéllos, los motivos que los han ocasionado” <sup>13</sup>.

## 12. PREGUNTAS

Muchas. La cuestión relativa a lo que es el arte de los sonidos está lejos de quedar agotada. ¿Qué pasa con los sentimientos? Aquí se han visto sólo como un precipitado afectivo de los avatares de la voluntad y de la suerte, mayor o menor, de las acciones emprendidas por el hombre. Pero la música induce también estados de ánimo. “Stimmungen”, que aparecen desligados de la voluntad y de la acción. ¿Qué ocurre con la música horra de toda aura afectiva? (algunas obras de Strawinsky, por ejemplo, y por propósito expreso del compositor) ¿Qué pasa cuando abandonamos el sistema tonal? (en el dodecafonismo, pongamos por caso). ¿No

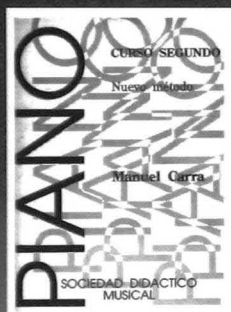
---

12. “ein grosser Missgriff und eine arge Verkehrtheit”, cfr. loc. cit. p. 365.

13. Cfr. op cit. cap. 39, p. 576.

es verdad que la melodía está a veces en continuidad con la "letra", a modo de potenciación de la entonación de las frases? (en la forma "recitativo"). Y muchas preguntas más.

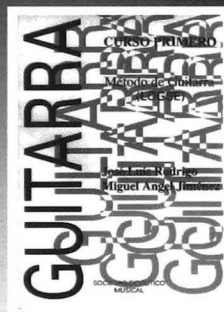
Con todo, no hay duda de que la increíble agudeza y la enorme lucidez del filósofo alemán son capaces de iluminar de un modo decisivo el ser de un tipo de música, la música romántica.■



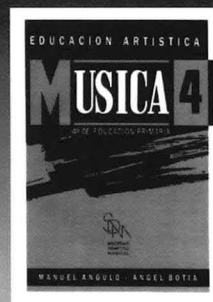
**PIANO**  
Manuel Carra  
(cursos I, II y III)



**EL LENGUAJE  
DE LA MÚSICA**  
Ana M<sup>a</sup> Navarrete Porta  
Manuel Moreno Buendía  
(cursos 1-2-3 y 4)



**GUITARRA**  
José Luis Rodrigo  
Miguel Ángel Jiménez  
(cursos I y II)



**MÚSICA**  
Manuel Angulo  
Ángel Botia  
(1<sup>º</sup>, 2<sup>º</sup>, 3<sup>º</sup> y 4<sup>º</sup> de Primaria)



**Nuevos textos realizados de acuerdo con los  
contenidos y objetivos de la LOGSE**

**Sociedad Didáctica Musical c/ Fuentes, 6 28013 - MADRID**

**☎/FAX 5416280**